

AperTO - Archivio Istituzionale Open Access dell'Università di Torino

W.G. Sebald: tra memoria e frammento

This is a pre print version of the following article:

Original Citation:

Availability:

This version is available <http://hdl.handle.net/2318/1609847> since 2016-11-04T12:29:24Z

Terms of use:

Open Access

Anyone can freely access the full text of works made available as "Open Access". Works made available under a Creative Commons license can be used according to the terms and conditions of said license. Use of all other works requires consent of the right holder (author or publisher) if not exempted from copyright protection by the applicable law.

(Article begins on next page)

In un'immagine di rara potenza, nota ai lettori di Walter Benjamin, appare una figura misteriosa che l'autore nella nona delle *Tesi di filosofia della storia* identifica con l'angelo della storia:

"C'è un quadro di Klee che s'intitola *Angelus novus*. Vi si trova un angelo che sembra in atto di allontanarsi da qualcosa su cui fissa lo sguardo. Ha gli occhi spalancati, la bocca aperta, le ali distese. L'angelo della storia deve avere questo aspetto. Ha il viso rivolto al passato. Dove ci appare una catena di eventi, egli vede una sola catastrofe, che accumula senza tregua rovine su rovine e le rovescia ai suoi piedi. Egli vorrebbe ben trattenersi, destare i morti e ricomporre l'infranto. Ma una tempesta spira dal paradiso, che si è impigliata nelle sue ali, ed è così forte che egli non può più chiuderle. Questa tempesta lo spinge irresistibilmente nel futuro, a cui volge le spalle, mentre il cumulo delle rovine sale davanti a lui al cielo. Ciò che chiamiamo progresso è questa tempesta".¹

L'immagine dai connotati biblici e le affermazioni che l'accompagnano hanno rappresentato una delle più decise messe in discussione dell'assioma storicistico su cui si fonda anche il materialismo storico marxiano. Vale a dire l'idea che la storia sia una progressione costruttiva, un avanzare migliorando verso un futuro in cui si realizzerà la promessa di felicità insita nel cambiamento. Smascherandone il carattere ideologico, il 'progresso' si rivela come il progredire della distruzione.

"Chiunque ha riportato fino ad oggi la vittoria – afferma ancora Benjamin nella settima tesi di Filosofia della storia – partecipa al corteo trionfale in cui i dominatori di oggi passano sopra quelli che oggi giacciono a terra".²

Lo storicismo induce anche a pensare ai modi in cui lo storico si relaziona al passato. A come se ne impossessa, attraverso quali strategie di annessione.

C'è una *hybris* sotto traccia nella convinzione che fu peculiare della scuola storica tedesca di fine Ottocento di riappropriarsi del passato mediante la *Einfühlung*, l'immedesimazione simpatetica, la riduzione forzata delle differenze attraverso l'interpretazione. Fu centrale nell'ermeneutica di Dilthey e nelle sue molteplici applicazioni. Benjamin ne mise a nudo il carattere illusorio e l'intima falsificazione: la presunta continuità con i posteri si regge in realtà sulla distruzione, sull'assimilazione forzata che può avvenire solo al prezzo dell'eliminazione di coloro che hanno agito, vissuto e pensato in modo differente da quello dei vincitori.

Ma la *Einfühlung* si regge su un secondo fondamentale assioma: sulla necessità di eclissare il tempo del *dopo*, quello che separa il fatto o gli anni che lo storico ha eletto a suo oggetto di studio, dal nostro tempo e da quello che verrà. Solo a questa condizione lo storicista può appropriarsi cognitivamente del passato calandosi in esso per così dire 'asetticamente'. L'illusione è quella scientifica della totale oggettività.

Benjamin ha saputo mettere a nudo l'inganno della *Einfühlung*: ha mostrato che essa è un'illusione in definitiva sterile sul piano conoscitivo, che finisce per avallare la 'necessità' del corso storico e quindi anche, come suo corollario inevitabile, la liquidazione dei vinti.

Nell'idea di 'necessità' si palesa in definitiva il cuore stesso di ogni ideologia: dissimulare l'arbitrio dietro un dover essere dell'esistente il cui corso, seguendo una presunta legge oggettiva, rivendica la sua indiscutibile legittimità.

L'*angelus novus* è dunque colui che smaschera la pretesa storicistica di vedere negli eventi la concatenazione, il legame ordinato delle cause e degli effetti che nasconde l'orrore nascosto sotto di essi: "dove ci appare una catena di eventi, egli vede una sola catastrofe".

¹ W. Benjamin, *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Einaudi, Torino 1962 pp. 76-77.

² Ibid. p. 75.

Non c'è probabilmente immagine migliore per entrare nella *Stimmung* sebaldiana di quella del cumulo di rovine che la storia ammassa come il risultato di un'immane catastrofe. L'ordine necessario dell'accadere ha come contropartita il caos di una distruzione universale.

Da questa premessa ha preso corpo una delle stelle polari concettuali del pensiero di Wiefried Georg Sebald, lo scrittore tedesco che più di ogni altro ha indagato i meccanismi di rimozione individuale e gli effetti di lungo periodo dei traumi legati alla Seconda guerra mondiale e alla persecuzione degli ebrei. Si tratta della 'storia naturale della distruzione'.

L'espressione, lo ricorda lo stesso Sebald,³ è stata ricavata da un progetto saggistico incompiuto. Lord Solly Zuckerman, uno degli artefici della guerra aerea degli Alleati durante la seconda guerra mondiale, l'uomo che collaborò alla progettazione del devastante bombardamento di Colonia del 31 maggio del 1942, una volta recatosi a vedere gli effetti della distruzione causata dalle bombe sganciate in quel tragico giorno, propose sconvolto a una rivista inglese di pubblicare un suo saggio "Sulla storia naturale della distruzione". Un progetto che poi non riuscì a portare a termine, probabilmente per gli effetti derivati dallo shock riportato alla vista dell'immane distruzione.

Ma una storia naturale della distruzione si basa sull'assunzione che esista nel compiersi della distruzione stessa una componente intrinsecamente naturale, quasi uno stato di necessità che segue una sua logica, una volontà di frantumazione del vivente e di ciò che l'uomo ha costruito.

L'homo faber assume allora i connotati di un'inquietante finzione, di una maschera tragica, i suoi stessi progetti di senso proiettati verso il futuro hanno il sembiante di una patetica illusione.

Se con Cartesio le certezze dell'uomo derivano dall'identificazione di soggetto e pensiero con Sebald, in questo erede di una lunga tradizione che muove dal *Kohélet* e si alimenta della tradizione stoica per trovare nella transizione tra Illuminismo e Romanticismo una deriva scopertamente malinconica, la certezza è data dal finire delle cose, dalla *Eitelkeit*, la vanità di tutto l'esistente, termine impiegato da Lutero per tradurre dall'ebraico di Kohélet 1, 2. Si tratta della stessa *vanitas* che appare con agghiacciante felicità plastica nella rappresentazione della bellezza umana nei *Frammenti di fisiognomica* di Johann Kaspar Lavater (1775-78) dove dietro la maschera di un bellissimo volto femminile scorgiamo la presenza sinistra di un teschio sorridente.

Questa filogenesi concettuale, che disegna i contorni di una 'famiglia semantica' – come avrebbe detto Leo Spitzer – aggregata intorno all'idea della decomposizione, della dispersione e della sparizione trova in Sebald una declinazione particolare. Essa trae origine da un'esperienza di interiorizzazione a tratti rabbiosa, più spesso malinconica: quella della distruzione della Germania, del genocidio degli ebrei d'Europa e soprattutto delle inspiegabili amnesie del popolo che si è reso colpevole di quell'orrore.

Il grande lavoro narrativo intrapreso da Sebald negli anni Novanta, che gli è valso in poco tempo un ampio riconoscimento nel mondo anglosassone, nettamente superiore rispetto a quello ottenuto in patria, è stato un tentativo ambizioso, ancorché apparentemente dimesso, non appariscente, di 'salvare' la memoria delle vite che furono e che la storia si è incaricata di distruggere affinché se ne perdesse per sempre ogni traccia. Sebald ha attivato una strategia del recupero, della raccolta, della catalogazione dell'apparentemente inutile, di ciò che ha perso valore perché superato dal dopo, dal progresso, dal mondo nuovo nato dalle rovine della Seconda Guerra Mondiale.

³ W.G. Sebald, *Storia naturale della distruzione*, Adelphi, Milano 2004, p. 41.

La molla principale che lo ha spinto a questa opera di *pietas* della memoria è stata la sua dichiarata volontà di opporsi all'inesorabilità dell'oblio e al cinico vaticinio delle SS nei campi di sterminio riportato da Primo Levi: "se anche doveste sopravvivere e voleste un giorno raccontare la vostra storia nessuno vi crederà".

Il lavoro di Sebald è consistito in una paziente raccolta di indizi, frammenti di memorie, lacerti narrativi tratti dalle scritture più disparate: annotazioni, pagine di diario, didascalie di vecchie fotografie, appunti di viaggio, in breve tutto ciò che è il risultato di casuali trascrizioni del mondo in parole, traduzioni in cui la lingua, i suoni, la sovrapposizione dei linguaggi espressivi non ordinano la complessità del mondo in sistema ma si fanno mimetici dell'eterno mutamento.

In questa meticolosa filologia delle vite trapassate Sebald rivela un'affinità con gli artisti che hanno dato una fisionomia agli sconfitti anonimi, ad esempio con Baudelaire attratto dal mondo dei senza storia di Parigi, gli straccivendoli, le prostitute, il *flâneur*, i volti anonimi dei passanti, la folla. Il Baudelaire in cui Benjamin vedeva all'opera lo sguardo capace di trasformare il vivente in allegoria.

"L'oggetto dell'intenzione allegorica viene estrapolato dai nessi della vita: viene distrutto e conservato nello stesso tempo. L'allegoria resta fedele alle macerie. L'impulso distruttivo di Baudelaire non è mai interessato all'eliminazione della sua vittima. (...) Di tutte le poesie di Flaubert la *Destruction* è quella che contiene la rappresentazione più spregiudicata dell'intenzione allegorica. *L'appareil sanglant*, la cui visione è imposta al poeta dal demone, è la corte dell'allegoria: è il differenziato strumentario con cui essa ha a tal punto sfigurato e stravolto il mondo delle cose che di esso esistono ormai solo i frammenti, nei quali essa trova un oggetto per le sue rimuginazioni. La poesia s'interrompe bruscamente, suscita essa stessa l'impressione – doppiamente sorprendente per un sonetto – di qualcosa di frammentario." ⁴

Benjamin coglie in Baudelaire lo sguardo che decostruisce e insieme annienta i nessi vitali su cui è costruita l'apparenza borghese: "L'allegoria di Baudelaire porta i segni della violenza che era stata necessaria per smantellare la facciata armoniosa del mondo che lo circondava".⁵ Se la grande narrazione borghese consegnava al mito del progresso la sua autocelebrazione, l'allegoria ne svelava l'orrore e la miseria.

È lecito supporre che una singolare filogenesi leghi Sebald a Benjamin e a Baudelaire. Il tratto che accomuna queste figure pur così distanti nei loro universi creativi è la ricerca di quelle immagini intermittenti che Benjamin chiamava i *Denkbilder*, le immagini di pensiero in cui si condensano sinteticamente i segni di un'epoca. Si tratta di apparizioni improvvise, che sembrano talora uscire da un remoto passato nella cui evidenza icastica sbiadiscono le partizioni usuali del tempo. I *Denkbilder* sono passato, presente e futuro fusi insieme e chi le osserva scopre l'evanescenza delle grandi costruzioni di senso e le pretese sistematiche delle narrazioni che vogliono mettere in ordine il mondo.

Entrando nei romanzi di Sebald ci viene incontro una figura che un tempo si sarebbe detta del 'narratore'. È in effetti una voce narrante ma la sua presenza non ha i contorni di colui che come Leskov "è a suo agio nella lontananza dello spazio come in quella del tempo". ⁶ Il narratore sebaldiano è un esploratore partecipe che osserva il mondo da vicino, gli oggetti, le città, che conosce i nomi delle cose e ha la curiosità di conoscere le persone che incontra sulla sua strada.

⁴ W. Benjamin, *Charles Baudelaire. Un poeta lirico nell'età del capitalismo avanzato*, Neri Pozza, Milano 2012, p.130 e 134-135.

⁵ Ibid. p.130.

⁶ W. Benjamin, *Angelus novus. Saggi e frammenti*, op.cit., p. 237.

Austerlitz, l'ultimo romanzo di Sebald, si apre con l'immagine del *Nocturama*, un giardino zoologico di Anversa, in cui il protagonista entra per vedere un microcosmo di animali in cattività alla mercé della volontà sperimentale di chi li ha chiusi lì dentro, a cominciare dall'illuminazione artificiale che crea un effetto di penombra in cui gli animali notturni escono dalle loro tane e dai loro ripari.

“Ci volle parecchio prima che i miei occhi si abituassero alla semioscurità artificiale e io riuscissi a distinguere i diversi animali che, dietro a vetrate, trascorrevano quella loro vita umbratile, illuminata da uno scialbo chiarore lunare. Non ricordo più con esattezza quali animali io abbia visto quella volta nel *Nocturama* di Anversa. Probabilmente erano i pipistrelli e iaculini, originari dell'Egitto o del deserto dei Gobi, esemplari della fauna locale come istrici, gufi, civette, opossum australiani, martore ghiri e lemuri, che balzavano da un ramo all'altro, passavano rapidi sul terreno di sabbia giallastra o erano sul punto di sparire in un intrico di bambù. Un ricordo nitido mi è rimasto in fondo solo dell'orsetto lavatore che osservai a lungo mentre, con espressione seria, se ne stava seduto ai bordi di un rigagnolo, continuando a lavare sempre lo stesso pezzo di mela, quasi sperasse mediante quell'operazione che andava ben al di là di ogni ragionevole scrupolo, di poter evadere dal mondo illusorio in cui era capitato senza, per così dire, il suo personale intervento. Per il resto, degli animali alloggiati nel *Nocturama*, ricordo soltanto che alcuni avevano occhi straordinariamente grandi e quello sguardo fisso e indagatore, riscontrabile anche in certi pittori e filosofi i quali, per mezzo della pura intuizione e del puro pensiero, cercano di penetrare l'oscurità in cui siamo immersi”.⁷

È da questa oscurità che si deve partire per capire il ruolo di maieuta della memoria che il narratore sebaldiano finisce per assumere. E lo assume solitamente nei confronti di un altro interlocutore con cui entra in dialogo, diventando una sorta di sismografo che ne rileva i minimi movimenti tanto fisici quanto spirituali. La sua funzione è di riaccendere attraverso il dialogo, le domande, le osservazioni incidentali, le relazioni tra fatti lontani, la rammemorazione della propria vita.

Ma tornando alla scena del *Nocturama* di Anversa appare evidente lo iato tra la condizione artificiale, frutto di una perversa volontà di dominio a fini spettacolari in cui sono tenuti gli animali, e lo sguardo delle vittime che cercano istintivamente di comprendere la manipolazione folle e insensata a cui sono esposte. Una domanda 'naturale' che prescinde da ogni autocoscienza, un'interrogazione biologica.

Il passo citato è seguito da una sequenza fotografica verticale di quattro istantanee, le prime due riproducono gli occhi di due uccelli notturni, le altre due rappresentano sguardi umani. Impressionante è la somiglianza: la stessa inquietudine e interrogazione impotente di fronte al mistero del male.

In questa alternanza di narrazione e fotografia, che è tipica dei romanzi e racconti di Sebald, l'autore dà vita a dei montaggi narrativi che producono un effetto di straniamento nel lettore: gli occhi che ci guardano sembrano porci tutti la stessa interrogazione ma mentre quelli degli animali sono sconvolti dall'alterazione del loro equilibrio biologico, quelli umani sono in qualche modo più misteriosi e inquietanti. Pare che ci chiedano perché siamo complici di questo orrore.

Sebald emigrò in Gran Bretagna ufficialmente per ragioni di studio: in realtà, come ebbe occasione di precisare più volte in seguito, volle abbandonare un mondo, quello della regione meridionale dell'Allgäu da cui proveniva, in cui la questione della 'colpa' tedesca aveva subito, forse più che altrove, una rimozione totale. Sebald l'aveva scoperta nella sua stessa famiglia e divenne nel tempo uno dei più accaniti fustigatori del silenzio, che soprattutto nei primi decenni del dopoguerra aveva caratterizzato la politica, la società, la cultura e la letteratura tedesche.

⁷ W.G. Sebald, Austerlitz, Adelphi, Milano 2002, p. 10.

I protagonisti delle sue narrazioni, in particolare l'architetto Jacques Austerlitz del suo ultimo romanzo e quelle strane figure sospese tra passato e presente che sono i protagonisti de *Gli emigranti* – il Dottor Henry Selwyn, il maestro elementare Paul Beryter, Ambros Adelwarth, maggiordomo, cameriere, assistente di un miliardario ebreo americano, Max Ferber un pittore solitario ebreo, di origine tedesca – sono tutti in un modo o nell'altro vittime di una crudeltà senza ragione, di un accanimento che li ha visti impotenti. Ciascuna di queste quattro figure incrocia per un verso o per l'altro le guerre mondiali e la persecuzione degli ebrei d'Europa. Di Austerlitz si saprà progressivamente la vita attraverso un dialogo che durerà anni tra la voce narrante e l'architetto cosmopolita di origine praghese. Talvolta nelle conversazioni tra i due si aprono fessure improvvise in cui si insinua il dramma che è sempre storico e individuale insieme. I protagonisti ricordano faticosamente, e tra memoria e oblio si fa strada una vicenda dai contorni tragici ma come assopita, che si snocciola senza i ritmi delle grandi narrazioni ma per accumulo, apparentemente casuale, e spesso l'esito è il suicidio, a distanza di molti anni dai fatti traumatici che sono loro occorsi.

Interessante e insolita è la strategia narrativa impiegata da Sebald per ricostruire le esistenze dei suoi personaggi.

Il narratore, come si diceva, è un indefesso ricercatore di reperti testimoniali con l'obiettivo, si intuisce, di dare vita ad un singolare archivio della memoria in cui le fotografie, quasi sempre sbiadite e di cattiva fattura, spesso foto di famiglia, hanno la funzione di offrire un percorso parallelo alla narrazione e tuttavia nient'affatto integrativo di essa. Le fotografie non sono testimonianze iconiche o esemplificazioni di quanto affermato nel testo, ma veri e propri percorsi autonomi capaci di tessere una loro misteriosa tela che crea al lettore un effetto straniante e proprio perciò indispensabile per una cognizione della vicenda rappresentata.

Questo 'montaggio', che sembra anch'esso ricordare il procedimento benjaminiano teorizzato e messo in pratica nel *Passagenwerk*, ottiene l'effetto di creare una divaricazione percettiva che interrompe gli automatismi della narrazione e grazie a ciò acquista una valenza ontologica: per Sebald la frantumazione e la dispersione sono una condizione dello spirito, e la sua scrittura è mossa da improvvise associazioni. Mai lineare, essa è nondimeno cadenzata e quasi suadente, sembra acquisire a tratti una terza dimensione tra immagini, fotografie in bianco e nero, interni borghesi, gruppi famigliari, cartoline ingiallite, vecchie agende.

Pochi autori hanno un timbro e una voce così riconoscibili e ciononostante il suo narrare è mosso da un'intenzione sottilmente antinarrativa.

Sembra cioè che il racconto si sottragga alle regole della finzione, alle logiche compositive coese che nascono da un dominio prospettico del reale frutto dell'onniscienza autoriale. Sebald pare assumere su di sé la fragilità che abita i suoi personaggi e lo scorrere delle frasi appare mimetico di una condizione precaria, di una ricerca che procede per tentativi ed errori, esposta cioè alla fallibilità. In questo senso il suo procedere è letteralmente 'saggistico', vale a dire è un tracciare la rotta senza sapere se la meta sarà raggiunta.

Di fronte a questa assenza di una meta precisa tutto lo sforzo dell'autore è teso a ripristinare il connettivo esistenziale in cui un tempo i personaggi oggetto delle sue indagini biografiche erano inseriti. La sua tessitura testuale si basa su una maniacale ermeneutica del frammento all'interno di un processo indiziario che dovrà concludersi con un'intelligenza del corso complessivo di quelle quasi sempre tragiche vite.

Una vicenda di ordinaria distruzione che si consuma nella cornice drammatica della Germania nazista è quella del maestro Paul Beryter, di cui il narratore raccoglie con acribia filologica le testimonianze ancora disponibili.

"Quel pomeriggio sfogliai l'album più volte, avanti e indietro, e da allora ho continuato a sfogliarlo e risfogliarlo perché nell'osservare le foto in esso contenute mi sembrò davvero –

e tale impressione è oggi ancor viva in me – che i morti tornassero o che noi fossimo sul punto di ricongiungerci con loro.”⁸

Il passato che riappare improvvisamente, grazie a una fotografia, o al ricordo di un testimone, o ancora attraverso una pagina annotata è uno dei motivi più ricorrenti nella prosa di Sebald: esso accende un desiderio irresistibile di annullare il tempo e di esorcizzare la morte.

Anche il destino di Bereyter sarà di scomparire andando un giorno a distendersi sui binari del treno. Da allora si è persa definitivamente la memoria di lui, la sua morte non invogliava al ricordo, semmai alla rapida rimozione per sopire il disagio per quella fine traumatica che si era diffuso in un paesino di benpensanti. E insieme al suo gesto estremo veniva rimossa la sua vicenda esistenziale e le sconfitte di cui fu costellata dopo che un giorno, con l'avvento al potere di Hitler, il giovane maestro, entusiasta del suo lavoro, venne improvvisamente allontanato dall'insegnamento quando si scoprì che era “ariano solo per tre quarti”.

“L'estate del 1935, che seguì all'anno di tirocinio, rappresentò – come si capiva subito dalle fotografie dell'album e da alcune spiegazioni di Mme Landau – uno dei periodi in assoluto più belli nella vita del maestro in erba Paul Bereyter, e ciò grazie al soggiorno di varie settimane a S. della giovane viennese Helen Hollaender. Helen, che aveva qualche mese più di lui e che, come è riportato nell'album con un doppio punto esclamativo, abitava nella casa dei Bereyter, mentre la madre era alloggiata alla pensione Luitpold, fu per Paul, volendo credere a Mme Landau, una vera e propria rivelazione perché, se quelle fotografie non ingannano, Helen Hollaender doveva essere – sempre secondo Mme Landau – una persona schietta, intelligente e inoltre un'acqua piuttosto profonda, nella quale Paul amava rispecchiarsi. E adesso, seguì Mme Landau, provi a immaginare il seguito: Helen torna a Vienna con la madre all'inizio di settembre, e Paul assume il suo primo incarico nello sperduto villaggio di W., e lì, quando è a malapena riuscito a mettersi in testa il nome di tutti i bambini, riceve una comunicazione ufficiale, dove è scritto che, in base alle disposizioni di legge a lui note, gli è interdetta la permanenza in servizio. Le belle speranze per il futuro, che aveva coltivato durante l'estate, crollano silenziosamente come il proverbiale castello di carte. Ogni prospettiva sfuma davanti ai suoi occhi, ed egli avverte – lo avvertì allora per la prima volta – quell'insormontabile senso di sconfitta, che lo avrebbe così spesso perseguitato nel tempo a venire e al quale, da ultimo, non poté più sottrarsi.”⁹

I personaggi sebaldiani sono degli sconfitti, qualcosa di infinitamente più grande di loro li ha sopraffatti senza che essi potessero non solo difendersi ma nemmeno avere una chiara cognizione di ciò che stava loro capitando. La loro impotenza ricorda quella di K nel *Processo* di Kafka, anche se le loro vicende non assumono necessariamente i connotati della colpa inconoscibile e nemmeno si prestano a essere stilizzati in una parabola. La loro ‘colpa’ non richiede un tribunale per essere giudicata poiché è calata nelle pieghe reali del tempo storico e la sconfitta a cui vanno incontro non ha nulla di memorabile; sarebbe infatti scomparsa rapidamente dal ricordo dei sopravvissuti se il gesto pietoso del narratore non l'avesse riportata nell'orizzonte dei viventi.

Le vite dei morti rivivono nella memoria dei sopravvissuti a condizione che in questi ultimi sia attiva una complicità con quelle esistenze che il tempo ha cancellato. Il narratore sebaldiano ha questo ruolo di traghettatore dal passato al presente: se il dio Hermes recava ai mortali le parole degli dei, lui porta ai viventi le tracce segrete del mondo che fu e che non sarà mai più. Per salvarle dall'oblio ma anche – e questa è una funzione non meno importante nell'economia delle narrazioni sebaldiane – perché da lì giungono segnali al presente grazie alla trama di relazioni all'apparenza casuali che governa le coincidenze non meno strane delle nostre vite.

⁸ W.G. Sebald, *Gli emigranti*, Adelphi, Milano 2007, p. 56

⁹ ibid. pp.57-59.

“Non ricordo più in quale occasione Ferber mi raccontò, in modo alquanto sommario, la sua vita, credo tuttavia di rammentare che egli avesse risposto contro voglia alle mie domande intese ad approfondire quel racconto e la storia dei suoi anni più lontani. Ferber era stato una prima volta a Manchester nell'autunno del 1943 per studiare arte, ma già pochi mesi dopo, all'inizio del 1944, fu chiamato alle armi. L'unico elemento significativo del suo primo breve soggiorno a Manchester era, disse Ferber, che a quel tempo aveva abitato in Palatine Road numero 104, ovvero nella stessa casa in cui nel 1908 risiedeva, come ormai è risaputo sulla scorta di varie biografie – lo studente di ingegneria Ludwig Wittgenstein, allora ventenne. Naturalmente questo nesso retrospettivo con Wittgenstein era pura illusione, e tuttavia non per questo lui lo riteneva meno importante, diceva Ferber, anzi talvolta gli sembrava che un legame sempre più intimo lo unisse a quanti erano venuti prima di lui e perciò, quando si immaginava il giovane Wittgenstein chino sul progetto di una camera a combustione variabile o intento a collaudare su una torbiera del Derbyshire un prototipo di deltaplano da lui stesso costruito, avvertiva in cuor suo un sentimento di fratellanza che risaliva ben oltre il suo tempo e il tempo che lo aveva preceduto”.¹⁰

La ricorsività e le coincidenze significative sono frequenti nei racconti biografici di Sebald. L'impressione che se ne ricava è quella formulata in un'interessante (e poco conosciuta) fenomenologia e insieme legittimazione del romanzo biografico fornita da Karl Philipp Moritz che introduceva la seconda parte del suo “romanzo psicologico” (questo il sottotitolo) *Anton Reiser* con le seguenti parole:

“Chi rivisita attentamente il proprio passato, all'inizio spesso crede di non vedere altro che cose prive di senso, fili spezzati, confusioni e tenebre. Ma quanto più lo sguardo vi si sofferma, tanto più le tenebre si diradano, ciò che appariva privo di senso a poco a poco invece lo riacquista, i fili spezzati si riannodano nuovamente, ciò che era confuso e intricato si riordina (...) e la dissonanza, quasi inavvertitamente, si trasforma in melodiosa armonia”¹¹

Gli eroi sebaldiani sono profondamente disarmonici, tutto in loro cospira contro l'armonia, la compiutezza, l'ordine. Nessuno di loro possiede lo sguardo critico che sa mettere le cose al loro posto, assegnando a ciascuna una precisa funzione nell'economia delle loro vite. E il narratore che ce le fa conoscere segue la stessa disposizione erratica e disordinata delle memorie frammentarie dei suoi personaggi. Tutto questo accumulo all'apparenza casuale nasconde però dei fili sottratti allo sguardo, connessioni interne che lentamente cominciano ad evidenziarsi trasformando la dolorosa dissonanza dei ricordi, se non nella “radiosa armonia” di cui parla Moritz, pur tuttavia in una *ratio* che alla fine assume contorni sufficientemente precisi.

Negli ultimi anni della sua vita – che si spegnerà improvvisamente la sera del 14 dicembre 2001 in un incidente automobilistico vicino a Norfolk in Inghilterra dove viveva – Sebald si trovò a dialogare con molti interlocutori sulle ragioni e le peculiarità della sua scrittura. Il successo nel mondo di lingua inglese all'indomani della pubblicazione de *Gli Emigranti* nel 1996 e poco dopo de *Gli anelli di Saturno* (1998) e *Vertigo* (1999) pose Sebald al centro dell'attenzione della critica, le sue interviste sono in alcuni casi vere e proprie dichiarazioni di poetica intorno ai limiti e alle nuove articolazioni del romanzo alle soglie del terzo millennio. Non è questa la sede per seguire le sue minute considerazioni, ma un paio di osservazioni sono di grande interesse per il tema della distruzione come filo conduttore della sua anatomia della memoria cancellata dalla violenza della storia.

La questione principale che Sebald si trova a dibattere è quale sia la forma di narrazione più idonea per penetrare nei labirinti di una memoria offesa e rimossa, come dare conto dei traumi subiti da un bambino di quattro anni che un giorno viene accompagnato dalla madre alla stazione di Praga – è ciò che era accaduto all'architetto Jacques Austerlitz –,

¹⁰ Ibid., pp. 179-180.

¹¹ K.Ph. Moritz, *Anton Reiser. Ein psychologischer Roman* (1795-90), trad. it. K.Ph. Moritz, *Anton Reiser. Un romanzo psicologico*, a cura di M. Regina, s.l. 1994, p.107.

caricato su un treno e mandato in Inghilterra mentre lei, la madre, pochi giorni dopo sarà internata a Theresienstadt per poi essere avviata ai campi di sterminio. La risposta non può essere il meccanismo tradizionale della finzione narrativa, la creazione degli effetti di realtà nei quali situare una vicenda con “un inizio, un mezzo e una fine” come prescrive Aristotele ai poeti. La forma che assume la costruzione narrativa sebbaldiana non è, e non potrebbe essere la linearità di un intreccio, ma è fatta di apparizioni improvvise e di accrescimenti rizomatici. Il tempo per Sebald non ha una dimensione orizzontale ma verticale, il passato è un abisso oscuro da cui emergono schegge di storie che si illuminano nella luce del tempo presente quando vengono individuate e collocate sul tavolo di lavoro del narratore, quasi fossero figurine animate che sarebbero destinate rapidamente all’immobilità e alla sparizione se il narratore non trovasse una giusta collocazione in grado di tenerle in vita.

Le ragioni estetiche della costruzione non hanno un fine in se stesse ma sono in funzione della missione salvifica che la scrittura assume nei confronti del passato, delle sue vittime, di quelli che non sono saliti sul carro dei vincitori ma sono stati travolti dalla loro furia distruttrice.

L’uso della fotografia ha da questo punto di vista una funzione precisa: ridà autonomia al particolare e lo sottrae alla tirannia della totalità narrativa. Il suo impiego non traccia dunque una narrazione parallela ma ha un sapore antifrastico, si palesa come una sorta di antinarrazione, come un ironico rovesciamento della pretesa totalizzante della storia narrata.

E se la struttura della foto-frammento rimane temporale è soltanto perché dice la fine del tempo della vita, a cui tuttavia non fa da contraltare un’escatologia messianica della narrazione con il romanziere nelle vesti di Messia.

La fotografia “arresta il tempo” mentre la finzione narrativa è “una forma d’arte che si muove nel tempo verso un epilogo” – dichiarò Sebald in un’intervista del 1997 a Eleanor Wachtel, che gli chiedeva il perché dell’uso della fotografia nei suoi testi narrativi. Che il trattamento della temporalità sia centrale nella costruzione narrativa di Sebald lo dimostra questa sua dichiarazione a proposito della sua scrittura: “Ogni cosa è collegata a un’altra attorno a svariati angoli, in un modo direi periscopico. In questo senso non si conforma ai modelli normali della fiction. Non c’è un narratore autoriale.”¹²

Qui, al contrario, l’autore anti-autore si accosta al suo oggetto permeato della sua stessa fragilità cognitiva: un emigrato fra gli emigrati, che pure non si arrende alla deriva nichilista della storia.

L’ossessione letteraria di Sebald è stata di rappresentare l’irrappresentabile, vale a dire il tentativo di ‘salvare’ la memoria di ciò che la macchina inarrestabile della distruzione aveva annientato.

Una missione salvifica dunque che la letteratura non realizza come l’angelo benjaminiano allontanandosi dal cumulo di rovine verso l’*eschaton* che riscatterà definitivamente dal male e dal peccato ma, al contrario, esplorando le rovine, immergendosi nei detriti, raccogliendone i frammenti.

Rovine che Sebald non osserva dall’altezza vertiginosa di una verità trascendente ma attraverso un “periscopio” che emerge con circospezione dagli abissi della storia.

¹² *The Emergence of Memory. Conversations with W.G. Sebald*, edited by L.S. Schwartz, Seven Stories Press, New York, NY 2007, p.37.